UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01593389 8

DAS BILD

ATLANTEN ZUR KUNST

HERAUSGEBER WILHELM HAUSENSTEIN

2

DIE BILDNEREI DER ETRUSKER

MIT SIEBENUNDSECHZIG TAFELN

R·PIPER & CO VERLAG MÜNCHEN

NB
110
H38
1922
c.1
ROBA

DAS BILD

ATLANTEN ZUR KUNST

ZWEITER BAND

ARCHAISCHER SARKOPHAG AUS CERVETRI (TEIL). TERRACOTTA.
PARIS, LOUVRE.

Art
3764b

DAS BILD

ATLANTEN ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM HAUSENSTEIN

ZWEITER BAND

DIE BILDNEREI DER ETRUSKER

TORONTO LIBRARY

AUSWAHL UND NACHWORT VON WILHELM HAUSENSTEIN

R·PIPER & CO·VERLAG·MÜNCHEN

MIT SECHSUNDSECHZIG TAFELN UND EINEM TITELBILD

VERLAG R. PIPER & CO. MÜNCHEN

MDCCCCXXII

343624
25. 11. 37.

NB
110
H38
1922

Printed in Germany

FRAGMENT EINES BRONZERELIEFS AUS PERUGIA (TEIL).
MÜNCHEN, GLYPTOTHEK.

FRAGMENT EINES BRONZERELIEFS AUS PERUGIA.
MÜNCHEN, GLYPTOTHEK.

GORGONE MIT LÖWEN. BRONZERELIEF AUS PERUGIA.
MÜNCHEN, GLYPTOTHEK.

BRONZEWAGEN VON MONTELEONE (SEITE).
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

BRONZEWAGEN VON MONTELEONE (SEITE).
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

GESICHTSURNE. TERRACOTTA.
CHIUSI, MUSEUM.

BÜSTE EINER FRAU. BRONZE AUS VULCI.
LONDON, BRITISCHES MUSEUM.

ARCHAISCHES TONGEFÄSS.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

ARCHAISCHES TONGEFÄSS AUS CERVETRI.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

BRONZELEUCHTER MIT GORGONENHAUPT UND FIGURENKRANZ.
CORTONA, MUSEUM.

FLACHRELIEF AUF DER RÜCKSEITE EINES BRONZESPIEGELS (EOS UND KEPHALOS).
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

ARCHAISCHE GRABSTELE MIT EINER KRIEGERFIGUR. KALKSTEIN.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

ARCHAISCHER SARKOPHAG AUS CERVETRI. TERRACOTTA.
PARIS, LOUVRE.

ARCHAISCHER SARKOPHAG AUS CERVETRI. TERRACOTTA.
PARIS, LOUVRE.

BILDNISKÖPFE VON EINEM SARKOPHAG AUS CERVETRI. TERRACOTTA. VI. JAHRHUNDERT.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

ARCHAISCHER SARKOPHAG AUS CERVETRI (VORDERANSICHT). TERRACOTTA.
LONDON, BRITISCHES MUSEUM.

ARCHAISCHER SARKOPHAG AUS CERVETRI (RÜCKANSICHT). TERRACOTTA.
LONDON, BRITISCHES MUSEUM.

ARCHAISCHE STATUETTE EINER FRAU. BRONZE.
PARIS, LOUVRE.

ARCHAISCHE STATUETTE EINES MANNES. BRONZE.
PARIS, LOUVRE.

ARCHAISCHE STATUETTE EINES KRIEGERS. BRONZE.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

ARCHAISCHE STATUETTE EINES KRIEGERS. BRONZE.
LEYDEN, MUSEUM VAN OUDHEEDEN.

MINERVA. BRONZESTATUETTE.
MODENA, MUSEUM.

MARS VON TODI. BRONZESTATUE.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

APOLLO VON VEJI (GROSSE GIEBELFIGUR). TERRACOTTA. UM 500.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

APOLLO VON VEJI (TEIL DES VORIGEN). TERRACOTTA. UM 500.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

GREIF AUS CORTONA. BRONZESTATUETTE.
LEYDEN, MUSEUM VAN OUDHEEDEN.

LÖWE AUS VULCI (GRABSKULPTUR). NENFRO.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

SCHWEIN. BRONZESTATUETTE.
LEYDEN, MUSEUM VAN OUDHEEDEN.

HUND. BRONZESTATUETTE.
LEYDEN, MUSEUM VAN OUDHEEDEN.

WÖLFIN. BRONZESTATUE.
ROM, CONSERVATORENPALAST.

CHIMÄRA AUS AREZZO (RÜCKANSICHT). BRONZESTATUE.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

ARCHAISCHER KOPF. NENFRO.
BERLIN, ALTES MUSEUM.

TORSO EINER ARCHAISCHEN STATUE AUS VULCI. NENFRO.
BERLIN, ALTES MUSEUM.

REITER MIT ZWEI PFERDEN (VON EINEM GIEBEL). ARCHAISCHE STATUETTE. TERRACOTTA.
KOPENHAGEN, GLYPTOTHEK NY CARLSBERG.

FELDARBEITER MIT RINDERN UND PFLUG. ARCHAISCHE KLEINBRONZE.
ROM, THERMENMUSEUM.

MEDUSA AUS FALERII. AKROTERION VON EINEM TEMPEL (?) TERRACOTTA.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

KRIEGERKOPF AUS ORVIETO. NENFRO. VI. JAHRHUNDERT.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

KALKSTEINRELIEF VON EINEM GRABCIPPUS AUS CERVETRI.
PARIS, LOUVRE.

KALKSTEINRELIEF VON EINEM GRABCIPPUS. V. JAHRHUNDERT.
ROM, MUSEO BARRACCO.
(A)

KALKSTEINRELIEF VON EINEM GRABCIPPUS. V. JAHRHUNDERT.
ROM, MUSEO BARRACCO.
(B)

KALKSTEINRELIEF VON EINEM GRABCIPPUS. V. JAHRHUNDERT.
ROM, MUSEO BARRACCO.
(C)

STATUETTE EINES KRIEGERS. BRONZE.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

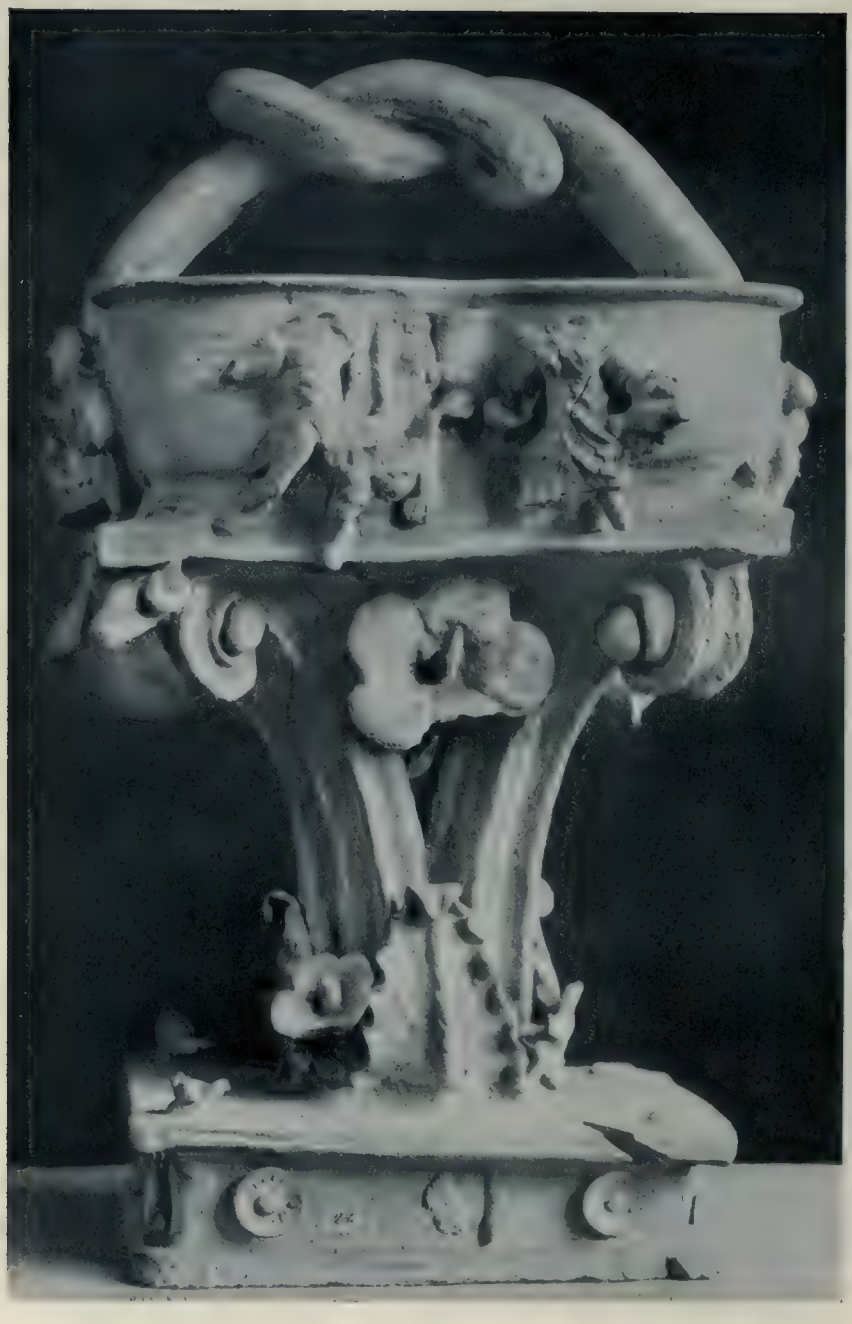
VOTIVSTATUETTE EINES KNABEN. BRONZE.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

VOTIVSTATUETTE EINES KNABEN. BRONZE.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

KNABE MIT EINER GANS. BRONZESTATUETTE.
LEYDEN, MUSEUM VAN OUDHEEDEN.

STATUE EINES REDNERS (DER SOGENANNTE „ARRINGATORE"). BRONZE.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

KOPF VON DER STATUE EINES REDNERS (DES SOGENANNTEN „ARRINGATORE").
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.



SPÄTETRUSKISCHES OPFERGERÄT (?) TERRACOTTA.
PARIS, LOUVRE.

ASCHENKISTE IN EINER GRABKAMMER BEI PERUGIA
TRAVERTIN.

SILEN UND MÄNADE AUS CONCA. STIRNZIEGEL. TERRACOTTA.
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO

DECKEL EINES SARKOPHAGS AUS VULCI. ALABASTER.
FRÜHER AUF SCHLOSS MUSIGNANO.

GRABGRUPPE MIT DEM BILDNIS DES TOTEN UND DER PARZE (?)
KALKSTEIN. V. JAHRHUNDERT.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

MINERVA UND HERKULES. DOPPELSTATUETTE. BEMALTE TERRACOTTA.
PARIS, LOUVRE.

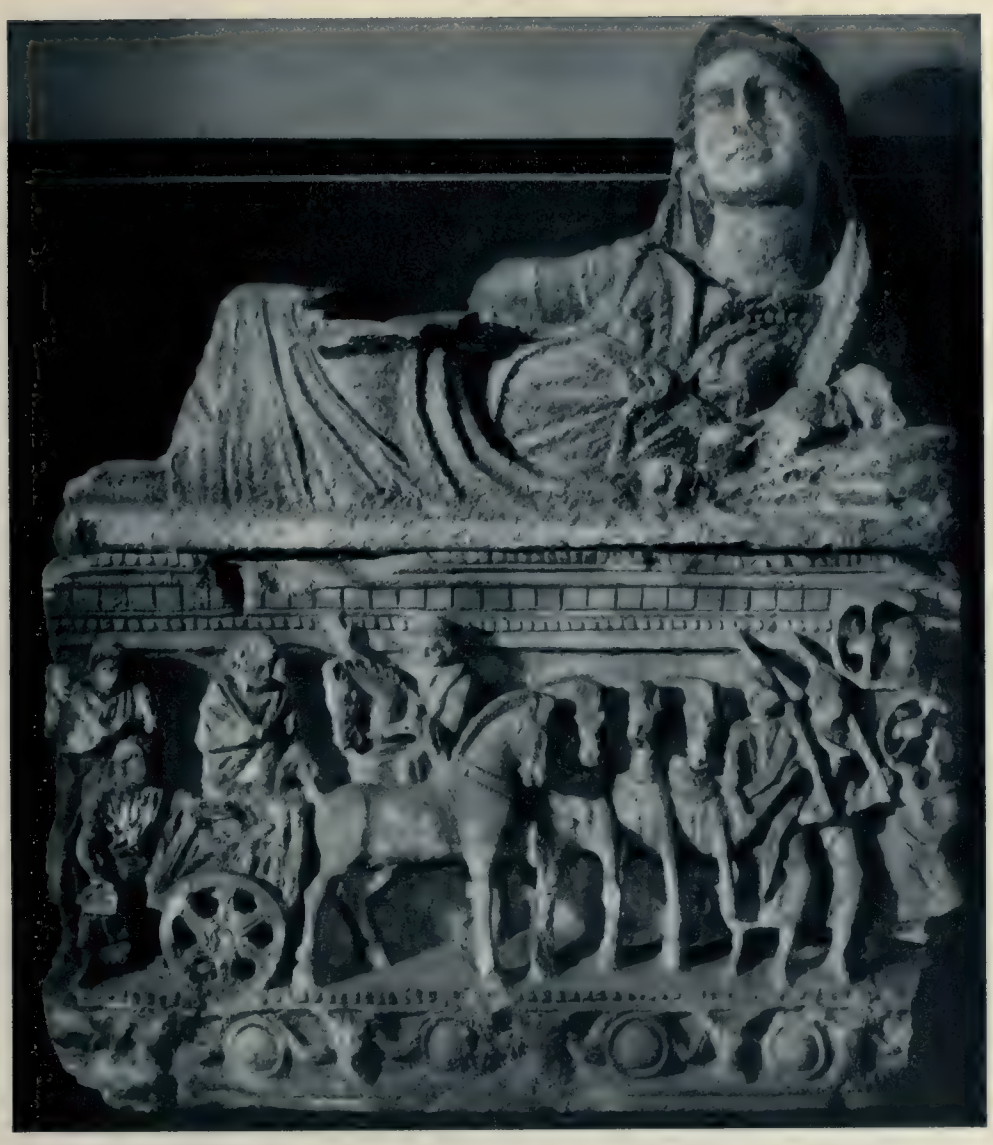
SARKOPHAG AUS TARQUINII. PEPERIN.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

DECKEL EINES SARKOPHAGS (TEIL DES VORIGEN). PEPERIN.
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO).

SARKOPHAG MIT DEM STERBENDEN ADONIS. BEMALTE TERRACOTTA.
(ETRUSKISCH AUS HELLENISTISCHER ZEIT.)
ROM, VATICAN (MUSEO ETRUSCO GREGORIANO.)

ASCHENKISTE IM VOLUMNIERGRAB BEI PERUGIA. TRAVERTIN.

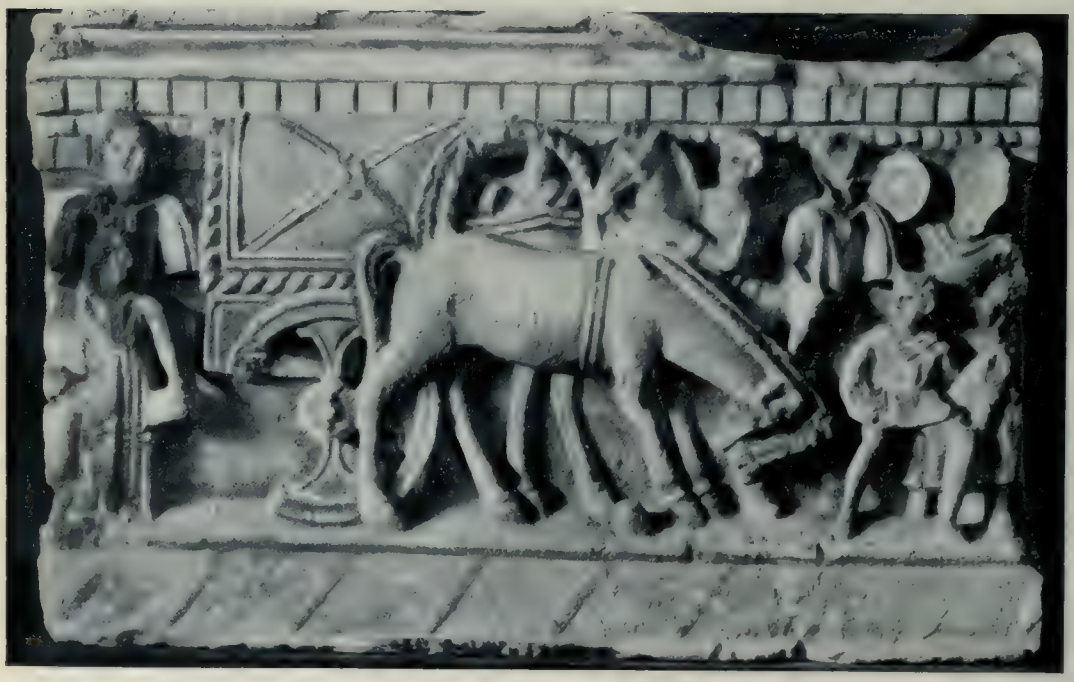
ASCHENKISTE (MIT BLUMENORNAMENT). TUFFSTEIN.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.



ASCHENKISTE MIT EINER RELIEFDARSTELLUNG DER REISE IN DIE UNTERWELT.
ALABASTER.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

DECKEL EINER ASCHENKISTE. ALABASTER.
FLORENZ, ARCHÄOLOGISCHES MUSEUM.

ASCHENKISTE MIT DEM RELIEF EINER QUADRIGA. ALABASTER.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.



RELIEF MIT EINER DARSTELLUNG DER REISE IN DIE UNTERWELT
(VON EINER ASCHENKISTE). ALABASTER.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

RELIEF VON EINEM STEINSARKOPHAG (ZU TAFEL 66).
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

ASCHENKISTE (TEIL). ALABASTER.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI.

DECKEL EINER ASCHENKISTE MIT PORTRÄTFIGUREN EINES PAARES.
TERRACOTTA.
VOLTERRA, MUSEO GUARNACCI

DECKEL EINES STEINSARKOPHAGS (ZU TAFEL 63).
ROM, MUSEO VILLA PAPA GIULIO.

NACHWORT

Das früheste Schicksal der Etrusker ist dunkel. Ihre Kunst — soweit wir sie kennen — stellt mit merkwürdiger Bestimmtheit die eigentliche Antike des italienischen Bodens dar. Es ist möglich, genauer zu sagen: die Antike der toskanischen Erde. Aber hinter dieser irdischen Eigentümlichkeit ihrer Künste dehnt sich ein Hintergrund gewaltig ins Ungewisse. Das Epos ihrer Herkunft ist bis zum heutigen Tage nicht ohne Phantasie erzählt worden.

In der Sprache der Etrusker hat man neuerdings nach anderen bunten Ableitungen ein Idiom der ungrofinnischen Gruppe erkennen wollen. Epigraphik, die man zu lesen vermag, ohne sie zu verstehen und sprachwissenschaftlich endgültig einzuweisen, weigert intimeren Aufschluß. Nahm man zu diesem Wenigen und Vagen den Anschein eines mongolischen Rassetyps in den Figuren archaischer Dokumente der etruskischen Kunst, so reizte eine Kombination, die den Ursprung des Volkes im asiatischen Osten suchte. Die Etrusker wären südlich des Himalaya und des Kaukasus nach Westen vorgebrochen und hätten so die östlichen Küsten der ägäischen Welt berührt. Von diesem Rande würden sie, piratisierenden und Handel treibenden Phöniziern ähnlich, an der tyrrhenischen, etwa auch an der adriatischen Küste Italiens angekommen sein. Für eine Landung solcher Art meinte man die Sphäre des Jahres 1000 vor der Geburt Christi zum Termin nehmen zu dürfen. Schien es undenkar, daß die Etrusker Italiker, ja überhaupt nur Arier seien, so mochte die Vermutung ausschweifen. Man hat das etruskische Volk auch zur semitischen Familie gezählt. Gibt es ein Argument, das wenigstens eine kulturelle Nachbarschaft mit dem Bereich des alten Morgenlandes ansinnen kann, so wäre es dies: daß die Etrusker des chaldäischen Städtebaus nicht unkundig gewesen zu sein scheinen. Man hat die Etrusker um einer spezifischen Überlegenheit willen, die ihre Städtebaukunst gegenüber dem wahrscheinlichen Stande älterer Einwohner Italiens bekundet, mit freilich vorgreifender Deutung im Umkreis Babylons und Ninives wohnen lassen wollen. Damit aber keine Vorstellung ungetan bliebe, traten noch Dritte herbei, die den Ursprung der Etrusker im hohen Norden suchten.

Daß die in der antiken Welt kaum vergleichliche Nation der Etrusker nicht eingeboren in Italien wohnte, scheint außer Zweifel — auch wenn der Begriff des

eingeborenen Wesens mit aller Relativität genommen wird, die auf dem fragwürdigen Boden des Historischen gebührlich ist. Das Problem wird aber einigermaßen gleichgültig, da wir auf den Feldern der meßbaren und anschaulichen Geschichte nur um so deutlicheren Tatsachen gegenüberstehn. Sind die Etrusker keine Italiker und keine Indoeuropäer gewesen, so ist ihre künstlerische Gebarung, deren Urkunden vor uns sind, doch jedenfalls mit einem näheren Sinne in Italien erdbürtig. Wohl wohnt in dieser Kunst manches Zeichen orientalischer und griechischer Form. Es ist aber nicht mehr und nicht weniger denn Gemeingut der antiken Welt — Ausweis der Zugehörigkeit auch des etruskischen Lebens zu jener großen internationalen Verfassung, die man Antike nennt. Sonst ist gerade die etruskische Kunst charakterisierender Besonderheiten, die dem mittelitalischen Boden entstammen, so sehr teilhaftig, daß man behaupten darf: zum erstenmal, so weit wir sehen, sei in der etruskischen Kunst die Erde Italiens mit sich selbst durch eine menschliche Fassung eins geworden. Der Gedanke an die Rasse übersetzt sich in eine Angelegenheit zweiter Ordnung. Er ist ein wandelbarer Gedanke. Die Erde selbst ist das Stetige. Die Rasse ist im Verhältnis zu ihr Beispiel der Biegsamkeit. Die unbedingte Ergiebigkeit des Rassigen wird fraglich. Die entscheidenden Bedingungen der Produktivität liegen im Boden. Von der Frage, wer man sei und woher, verschiebt sich die Entscheidung auf die andere (wiewohl nicht metaphysisch letzte) Frage, wo man sei und wo man verweile, wo man stehe und wo man einwachse.

* * *

Aus allem, was über die Herkunft der Etrusker erzählt wird, bewegt fast einzig die Wahrscheinlichkeit, daß sie als Verwalter eines schon raffinierten Kulturstandes in Italien angekommen sind und im Besitz einer bürgerlichen Überlegenheit eine verhältnismäßig (jedoch nur verhältnismäßig) zusammenfassende Vorherrschaft in Italien aufgerichtet haben. Die etruskischen Konquistadoren, die zu den Voreinwohnern kommen mochten wie die spanischen Entdecker zu den Indianern von Mexiko und Peru gekommen sind, dürften den Boden Italiens als die Überlebenden einer abenteuerlichen Zuchtwahl betreten haben. Sie setzten sich wohl als eine herrschende Minderheit an; straff, kühn, in jeglicher Bildsamkeit bis zu einer hohen Norm durchgezüchtet; vielleicht auch über die Norm hinaus bis in die Bezirke einer Verfeinerung, die dem herben Adel etruskischer Junker (— Handel treiben hieß vordem noch nicht Bourgeois sein —) Elemente des Preziösen, des Cynischen, selbst der Verdorbenheit und des Abfälligen zufügte. Dies etwa mag die archaische Genossenschaft gewesen sein, die dem etruskischen Vortritt in Italien erste Gestalt gab.

Der nächste und notwendigste Schritt der schwerlich mit vielen Weibern behängten Eroberer mag das Connubium mit Voreinwohnern gewesen sein: Mischung etruskischen Geblüts, das eine eigentümliche Symbiose heroischer Feudalität, seekundiger Weltläufigkeit und merkantiler Verkehrsgepflogenheiten gewesen zu sein scheint, mit dem provinzialen Sonderdasein agrarischer Siedelungen von primitiver Dörflichkeit. Aus dieser Vermengung erwuchs ein gesellschaftlicher Organismus von beträchtlicher Breite. Das etruskische Element behielt darin fürs erste die kolonisatorische Initiative. Auf die Dauer gab die herrschende Minderheit etruskischer Herkunft in solcher Initiative aber sich selbst preis. Die Genauigkeit der ursprünglichen Natur verlor sich im Verhältnis zur Breite der bildenden Wirkungen.

Das Italien vor der etruskischen Zeit ist etwa als eine landwirtschaftliche Kleinwelt ohne weltweiten Horizont zu denken. In den Gesichtskreis solcher Voreinwohner trat der Etrusker als ein Mittler nicht nur des mondialen Horizonts, sondern auch der mondänen Qualität. Er war in jedem Sinn der Mann von Welt. Dies erwies er bis zu wunderbarer Sinnenfälligkeit zumal durch dies: durch einen erfahrenen Gründergeist, der nach überblickenden Plänen starke Städte auf die Anhöhen des mittleren Italien stellte. Von den Etruskern her formte sich im mittleren Italien zuerst die städtische Siedelung mit allen Folgen, die diesem Typus menschlichen Gemeinlebens wesentlich anhängen.

Im Zeichen einer städtischen Kolonisation gestaltete sich ein etruskisches Reich von den Alpen bis nach Capua. So war der Zustand im sechsten Jahrhundert. Die Staatshoheit dieser Bildung befestigte sich bei einer Verbindung, die zwölf etruskische Städte zusammenschloß. Man ist versucht, die Föderation nach der Art einer Hansa zu denken. In jeder einzelnen Stadt und im Ganzen ist sonst ein Kompromiß patrizischer, priesterlicher und feldherrlicher Kräfte sichtbar geworden. Die Blüte dieses Systems, das vom reinsten föderativen und urbanen Typus und eben deshalb kaum sonderlich politisch gewesen ist, lag zwischen 800 und 400 vor Christi Geburt. Das System fiel durch die organisatorisch brutalere und also politischere Initiative, die von Rom ausgriff.

Nach einem Gesetz gesellschaftlichen Lebens scheint eine spezifisch politische Haltung gesteigerten und eigentümlichen Reichtum idealischer Bildung auszuschließen. Die Schöpfung der Etrusker bestand in der Hervorbringung urbanen Lebens in Italien. Die Leistung war wesentlich Beitrag zur guten Form. Die Römer sind bare Nutznießer dieses Bestandes geworden. Ihre spezifische Leistung war die politische Ausbeutung der bildenden Begabung etruskischen Lebens. Etruskisches Dasein war nur relativ politisch. Das römische war nur eine relative Kultur.

* * *

Rom, anfänglich eine ländliche Niederlassung, wurde als Stadt von Etruskern ausgeformt. Selbst der Name der Stadt scheint etruskisch: er wird von dem Namen des etruskischen Geschlechts der Ruma abgeleitet. Könige, die Rom beherrschten, waren Etrusker. Nach dem Sturz der Monarchie und der Verwandlung Roms in eine Adelsrepublik hielt das etruskische Element dem lateinischen zum mindesten das Gleichgewicht.

Die Höhe des etruskischen Roms lag etwa im siebenten Jahrhundert.

Die Eleganz etruskischen Daseins, sympathischer als die rein politische Straffung römischen Wesens — so wie Athen erfreulicher ist als Sparta —, wurde von den Jahrhunderten der Elastizität beraubt. Sublime Haltung, deren Beispiele in den liegenden Paaren archaischer Sarkophage gegeben sind, entspannte sich. Ungestörte Seßhaftigkeit in hochgelegenen, festen und bequemen Städten ergab die Läßlichkeit eines Wohllebens, das seine letzte Erfindungsgabe nur in unwahrscheinlichen Zuspitzungen der Gastronomie gefunden zu haben scheint. Gemäß dem Verhältnis, wie die allgemeine Spannung der etruskischen Urbanität nachließ, versammelte alle Kraft der Römer sich auf eine politische Wendung der Existenz. Der Kolonisierte erhob sich mit der Einseitigkeit und Nüchternheit des politischen Instinkts wider den Kolonisator. Ein politisch eingemittelter Wille wand, stahl, riß sich aus der losen Fassung des etruskischen Zusammenhangs und erhob bald angreifend sich gegen den politisch nicht schwer mehr geschienten Nachbar. Um 471 begannen die römischen Stöße. Während die südliche Grenze schon brach, wurde die nördliche durch keltische Anstürme gefährdet: seit dem Jahr 400 wurde die etruskische Föderation durch gallische Dränger erschüttert. Das Gefüge gab unter doppeltem Druck der Zange nach. Im Jahr 396 eroberten die Römer nach zehnjährigem Anliegen das führende Veji — die Stadt, aus der einmal Etruriens größter Tonbildner (von dem wir wissen), Vulca, herabgestiegen war, um die noch verlegene Roma zu schmücken. Vejis Fall war der Anfang des Endes. Im Beginn des dritten Jahrhunderts vor Christi Geburt war Etrurien, nie ein politischer Begriff von überspannter Stärke, nie Inbegriff eines Imperiums, immer am ehesten attischem Wesen verwandt, nicht mehr der Schatten einer politischen Bedeutung. Es sei denn in einem gänzlich umgekehrten Sinn: die organisierenden Römer machten aus dem urbanen Etrurien eine Militärkolonie. Reste volklicher Eigentümlichkeit lösten sich unter dem derb romanisierenden Einfluß der Legionen vollends auf. Urbane Vorzüge Etruriens wurden endlich stockige Provinzialismen. Der bildnerische, schöngeistige, lebemännische Gehalt etruskischer Überlieferung behauptete sich alsbald nur noch in platter Form, wurde fossil; prostituierte sich, wie ein Hellenismus von Norden, nach Rom hin.

* * *

Den Etrusker der letzten vorchristlichen Jahrhunderte verhöhnten die annoch spröderen Römer, indem sie den Typus des obesus Etruscus, da ihn selbst die Sarkophage zugestanden, zur Regel machten und den fetten Schlemmer (den sie dennoch, überall in empfindlicheren Dingen nur Aneigner, nicht Urheber, späterhin kopieren sollten) zum Ausbund alles etruskischen Wesens stempelten. Ist der Typus des verfressenen Etruskers in den Bildnisfiguren etruskischer Sarkophagdeckel erhalten, so wäre doch zu billig die Meinung, daß dieser Typus und die Hand, die ihn im Ton gebildet hat, Substanz und Form etruskischer Kultur erschöpft hätten. Man nimmt vielmehr dem etruskischen Befund nichts Entscheidendes, wenn man jenes oft beschrieenen Typs einmal vergißt. Die bestimmenden Eigenschaften etruskischer Vermöglichkeit sind schließlich anders zu bezeichnen. Vorfahren etruskischer Sybariten, gerechteste Träger des etruskischen Namens, haben den Städten Tore von jener gewaltigen Gestalt erbaut, die, in der Tat babylonischen Maßstäben, ägyptischer Dichtigkeit, assyrischer Hebung vergleichbar, noch heute zu Perugia den Gast erschreckt. Sie haben das Keilsteingewölbe erfunden oder zum wenigsten als Pioniere vorgetragen und ausgebildet. Daß sie im oberen und mittleren Italien zuerst ein bedeutendes Schema des Tempels schufen, bezeugt bewundernd der kundige Vitruv. Als die Römer um die Aufstellung eines Nationalheiligtums verlegen waren, riefen sie nach etruskischen Baumeistern: es waren Etrusker, die jenen um 500 geweihten Tempel des Jupiter Optimus Maximus auf dem Kapitol errichtet haben. Nach dem Zeugnis des Livius, des Plinius, des Plutarch waren auch die Zierden des Tempels — plastische Werke aus gebrannter Erde — Arbeiten etruskischer Künstler. Plinius will, daß Tarquinius Priscus den Tonbildner Vulca von Veji nach Rom berufen habe, damit dem Tempel ein würdiges Standbild des kapitolinischen Jupiter geformt werde. Literarische Überlieferung weiß auch von einem tönernen Viergespann, das aus den Händen des Vulca hervorgegangen wäre, den Tempel des kapitolinischen Jupiter auszuzeichnen. Diese Horizonte gehören dem Ende des sechsten Jahrhunderts an. Eine schon bloßstellende Abhängigkeit der Römer vom etruskischen Talent bezeichnet aber nicht nur den Zustand altertümlicher Jahrhunderte. Man ist entschlossen anzunehmen: alles römische Wesen, das vor der Zeit des Hellenismus einer höheren Bildung teilhaftig war, sei etruskischem Einfluß verdankt gewesen. Nicht allein, daß der etruskische Tempeltypus (in einer Gestalt, die dem jonischen Geist verwandt war) vom sechsten bis zum dritten Jahrhundert das mittlere und obere Italien regierte; nicht allein, daß etruskische Bildnerei ungefähr das ganze Bedürfnis der an idealischer Einbildung armen Römer bestreiten mußte; auch alle ausgezweigten Wege des Geistes und seiner literarischen Bekundung scheinen den Römern von Etruriern her gefunden und geebnet worden zu sein.

Properz und der horazische Maecenas standen im Ruf etruskischer Abkunft wie im Glanz eines hohen Scheins und einer unwiderleglichen Legitimität. Führten die Etrusker überdies eine an Wundern reiche Küche, waren in ihren gravierten Bronze-Cisten kosmetische Geheimnisse verborgen, liebten die Verwöhnten den Spiegel, den guten Anzug, die elegante Allüre, den Wein und die Wohlgerüche, hatten die soignierten Stadtbewohner endlich auch von der Unterwelt einen komfortablen Begriff, der sie lockte, die Nekropolen im Umkreis der lebendigen Städte mit Bildern genießender Geselligkeit auszumalen, die Toten wie zu Symposien auszustatten und auf Sarkophagen den Mann mit der Halskette und Trinkschale, die Frau mit Fächern der Weltdame zu versehen — so wurde mit allem das etruskische Leben der guten Zeit nur als ein Ganzes, als eine folgerichtige und abgerundete Existenz vollzogen. Ihr schuldeten die Römer den Dank, den ein Zögling, nicht von edelstem Blut, dem begabteren und nobleren Meister schuldet. Er bleibt ihn schuldig — denn er hat ihn nicht abgestattet. Er hat die Linie des etruskischen Lebenslaufs umgebrochen, dem Römischen sie eingeleitet und ihr das Vulgäre einverleibt, das dem römischen Wesen nie völlig verloren ging.

* * *

Unter den bildenden Künsten der Etrusker behauptet die Plastik den ersten Platz. Mit weiter Ausladung sind die Etrusker auch Maler gewesen. Ihre Gräberfresken zu Corneto sind durch die archäologische Forschung berühmt geworden. Schier über das Maß; denn das Oberflächliche im etruskischen Temperament wird von einem beträchtlichen Teil jener Wandmalereien am wenigsten verborgen, und obendrein scheint dort (wie allerdings in vielen Beispielen der Bildnerei aus später Zeit) barste Routine untergeordneten Handwerks die Stätte der Kunst eingenommen zu haben. Sicher hat die etruskische Malerei auch da, wo sie nicht von Dekorateuren gewerblichen Ranges herrührt und noch Schwere der künstlerischen Bedeutung umschließt, selten das Gewicht, mit dessen Zeichen die wichtigeren Dinge der etruskischen Plastik geeicht sind.

Die Plastik der Etrusker ist nach dem größten Teil des erhaltenen Umfangs Tonbildnerei gewesen. In ihr scheint aber nicht nur die breiteste Leistung der Etrusker vorzuliegen, sondern zugleich auch das am meisten eigentümliche Beispiel ihrer plastischen Produktion. Die etruskischen Tonbildner haben merkwürdige Vasen, auch herrliche Kleinfiguren hervorgebracht. Die wichtigsten Beispiele ihrer keramischen Plastik sind aber ihre Sarkophage und jene groß gemessenen Rundfiguren in den tiefräumigen Giebeln etruskischer Tempel. Antefixe für Architekturen in der Gestalt tönerner Masken, ornamentierte Tonplatten zur

Inkrustation vollenden die Symmetrie einer Tonbildnerei, in deren Mitte der außerordentliche Apoll von Veji und jene archaischen Sarkophage stehn: Dinge des sechsten Jahrhunderts; eins davon — der Apoll — von der Begeisterung der Entdecker mit dem Namen des Vulca aus Veji verbunden; die herrlichsten Sarkophage mit den Doppelbildnissen der Verstorbenen — in der Villa di Papa Giulio, im britischen Museum — dem Stil des Vulca an intensiver Qualität zum mindesten ebenbürtig, sofern der Apoll von Veji die Vorstellung vom Wesen des Vulca bestimmen darf. Sarkophage, Standfiguren sind buntfarbig, zum mindesten aber rot bemalt gewesen. Das von Rom nur um wenige Wegstunden nach Norden hin entlegene Veji scheint ein Schulzentrum etruskischer Tonbildnerei gewesen zu sein.

Um Vieles kann der Bronzeguß, von den Etruskern mit Meisterschaft betrieben, an Umfänglichkeit des Oeuvres der Tonbildnerei nicht nachgestanden haben, wenn von einem Unterschied gesprochen werden darf. Die etruskischen Bronzen waren durchs ganze Altertum berühmt. Aus dem eroberten Volsinii sollen siegreiche Römer zweitausend erzene Statuen davongeschleppt haben. In mehreren Städten ihrer Zone hatten die Etrusker Gußwerkstätten eingerichtet, die der Erzbildnerei im großen Stil dienten — unzweifelhaft in besonderer Verbindung mit den merkantilen Beziehungen des etruskischen Verkehrs, dessen Radius kaum überschätzt werden kann, da selbst nördlich der Alpen Beispiele etruskischer Bronzekunst gefunden worden sind. Bologna und Arezzo waren neben Bolsena, das von Plinius als eine Stadt der Erzgießer gekannt ist, Mittelpunkte etruskischer Bronzebildnerei. Horaz lobt die etruskischen Erzbildner. Etruskische Bronzeleuchter haben die Bewunderung der Griechen hervorgerufen. Alle oder beinahe alle ältere Erzplastik auf römischem Boden wird von der Archäologie als etruskische Arbeit angesprochen. Vom heraldischen Tier der römischen Stadt, jener Wölfin, der ein barockes Ungefühl die beiden Knaben zufügte, bis in den Vorabend des Hellenismus ist vom Schicksal der Etrusker auch als Erzbildner dem Römer vorgesetzt gewesen.

Das Inventar etruskischer Gußkunst kennt Kleinplastiken und monumentale Erzbilder, Lampen, Cisten zur Bewahrung von Gegenständen der Toilette und gravierte Spiegel. Die Cisten, deren Griffe zumeist aus verschlungenen oder ausgebuchteten Menschenleibern gebildet sind, und die berühmten Spiegel werden einer Epoche ausgesprochenen Einflusses der Griechen zugezählt. Der Ruhm etruskischer Gußkunst wird darum nicht geringer. Die stärksten Dokumente ihrer Erzbildnerei werden (wie auch die stärksten Stücke der Tonplastik) in einer frühen Epoche gefunden, die den Impuls der Etrusker ohne Kompromisse zeigt. Mehr als

die arezzanische Chimära, über der auch die entzückten Hände des Benvenuto Cellini gewesen sind, gehört dahin der Greif von Cortona. Den leidenschaftlichsten Auftrieb des bildnerischen Geistes der Etrusker verewigen aber die wehrhaften Künste einer frühen Zeit, in der die Sublimität des etruskischen Temperaments den barbarischen Heroismus des Urgrundes noch nicht verzehrt hat. Die Armatur eines etruskischen Streitwagens, der einen durch ungemeine Künste der Toreutik geschirmten Helden getragen haben mag, ist so von hinreißender Gewalt durchnervt, daß sie mit den schönsten Sarkophagen der archaischen Art nur zum eigenen Vorteil verglichen werden kann.

Die Etrusker sind auch Steinbildner gewesen. Man kennt Stelen, Statuen, Cippen, Sarkophage und Aschenkisten aus Stein. Die Bildhauer haben in mancherlei Material gearbeitet; die Museen besitzen Skulpturen aus Travertin, Trachyt, Peperin, Nenfro, Alabaster.

In der kleinen Kunst des Steinschnitts werden die Etrusker den besten Künstlern der Antike gleichgesetzt. Diese Region scheinen sie eifrig bestellt zu haben. Einen besonderen Ruhm des etruskischen Geistes erkannte Cellini in den Leistungen der Goldarbeiter und der Silberschmiede. Diese Dinge standen dem für artistische Superlative sehr empfindlichen Meister der Renaissance so hoch, daß er, der Vielvermögende, dem keine Schwierigkeiten sonst den Weg sperren durften, ihre Nachahmung für unmöglich erklärte.

* * *

Die Werke der etruskischen Kunst ordnen sich etwa nach drei Epochen. Die ältesten Dinge gehören dem siebenten und sechsten, auch dem achten und fünften Jahrhundert an und verkörpern in archaischen Formen starke Empfindungen, in denen das Ursprüngliche und das Raffinierte eine aufregende Verbindung schließen. Die durchspannende Energie der altertümlichen Künstler, in denen die eigentliche Größe der etruskischen Kunst sich niedergelassen hat, begann schon im fünften Jahrhundert sich zu lockern. Im dritten Jahrhundert löste sich das strenge Gefüge, das die Überlieferung der Väter gewesen war, vollends auf. In einem letzten Zeitalter büßte die etruskische Kunst auch allen persönlichen Umriß fast gänzlich ein. Der etruskische Bildner, die etruskische Konventionalität wurde vom Hellenismus verdrängt. Das Etruskische wurde von einer artistischen Weltsprache abgelöst, in der die hellenistische Sinnesart mit der römischen Organisation einen Vergleich geschlossen hatte. Wo etruskische Manier die Hauptstadt nicht erreichte, um in ihr Ingrediens des anonymen Umtriebs der Weltstadt und also immer unnachweis-

barer zu werden, stereotypierte sie sich in einer provinziellen Ausgabe von immer mechanischeren, immer gewerbsmäßigeren Formen. Man fiel zuletzt in eine Art seniler Barbarei, von der nicht genau zu sagen wäre, ob sie noch Mitgift spätester Etrusker an schon späte Römer oder bereits eine Mitgift später, von den Barbaren berührter Römer an die absterbenden Etrusker ist. Im ersten Jahrhundert vor der Geburt Christi war jedes etruskische Siegel aus der Physiognomie der Zeit verschwunden.

Mag man die Wandlungen mit Schlagworten der Ästhetik bezeichnen, die immerhin helfen mögen, den Vorrat roh zu orientieren, so läßt sich sagen: auch die etruskische Kunst habe auf ihrem Weg jene Wandlungen von der imperativen Haltung archaischen Stils zur Entbundenheit des äußersten Naturalismus durchgemacht, die der Nomos aller Entwicklungen zu sein scheinen. Zwischen den Enden liegt, nicht anders als bei Griechen oder etwa bei christlichen Europäern, die zwischen ihre mittelalterliche Haltung und den ausschweifenden Naturalismus ihres Barocks die Normalität ihrer Renaissance gesetzt haben, eine deutliche Klassik. Ihre Zeit ist noch das vierte und schon das sechste Jahrhundert, ihr später Typus etwa der Mars von Todi.

Soziologisch angesehen ist die Wandlung auch der etruskischen Form eine Parallele zu einer Umschichtung der Gesellschaft, die das Gesetz des Lebens vieler sozialen Körper darstellt. Die etruskische Gesellschaft trat mit der heroischen Allüre in das Gesichtsfeld der Geschichte; nur daß der Sockel dieser Allüre nicht dem ländlichen Feudalismus des frühchristlichen Mittelalters verglichen werden kann; die junge etruskische Feudalität war eine seefahrende und handeltreibende Auslese — also von Anfang an eine verhältnismäßig bürgerliche Welt, die ihre Steigerungen in einem patrizischen Heroismus befestigte. Der archaische Etrusker, zwar der Kraft frühesten barbarischen Auftriebs noch nicht beraubt, war dennoch Gentleman; denn er war Städter. So stellt er sich auf den frühen Sarkophagen dar — von gespannter Haltung wie je ein Adliger, aber mit der besonderen Verbindlichkeit des urbanen Menschen. (Er ist der Haltung und Schlankgliedrigkeit des französischen sechzehnten Jahrhunderts nicht entgegengesetzt.) In solche Gesellschaft drang die bäuerliche und plebejische Substanz der Voreinwohner. Die Züchtung der kavaliersmäßigen Schlankheit war nicht fortzuführen. Ein demokratischer Zustand verwies das Edlere von sich, schwächte die Haltung, verkürzte den Abstand, machte die Städte vulgär. Die Verpflichtungen nahmen ab, die Lässigkeiten zu. Den steilen Raum der vornehmeren Konvention zog ein neuer Liberalismus ins Mittelbürgerliche und Breite. Der Begriff der heroischen Haltung und der straffgliedrigen Eleganz wurde Generationen unverständlich, die nur noch auf eine bequeme Auslösung

und Sättigung der Bedürfnisse bedacht waren. Dies ist der Zustand, der vor allem in einem moralischen Sinn Naturalismus genannt werden kann.

* * *

Es ist nach dem Verhältnis der etruskischen Kunst zur griechischen gefragt worden. Zu bezweifeln, daß die etruskische Kunst schon in ihrer guten Zeit mit der griechischen sich berührt habe, ist unmöglich. Der Durchmesser des etruskischen Handels führte zu weit, als daß Fühlung mit den Hellenen je vermeidlich gewesen wäre. Dazu kam, daß die Zeit der politischen und künstlerischen Blüte der Etrusker mit der Epoche der Kolonisation Siziliens und Unteritaliens durch die Griechen zusammenfiel. Etrurien war Zeitgenosse Großgriechenlands. Schließlich bleibt zu bedenken, daß der Tragweite des etruskischen Handels eine in unaufhörlichem Zug von Osten nach Westen vorgreifende Tragweite der ägäischen Kultur entsprach — jener Kultur, durch die eine etruskische Wanderung sogar einmal hindurchgegangen sein müßte, wenn die Odyssee etruskischer Seefahrer den Weg aus Asien durchs Mittelmeer nach Italien gefunden hat. Griechischer Einfluß auf viele Dinge der etruskischen Kunst, namentlich der späteren, ist überdies kenntlich genug und hat etruskische Kunst nicht selten offenbar auch zu einer sekundären Leistung gemacht.

Die Merkwürdigkeit etruskischer Kunst wird aber durch die Berührungen mit dem Griechischen weder bedingt noch aufgehoben. Die etruskische Kunst streckt eigene Wurzeln in eigenen Boden. Am meisten reizt an ihren besonderen Bestimmungen dies: daß sie eine erstaunliche Selbstheit der mittelitalischen Erde zu verraten scheinen. Die Aufmerksamkeit der Altertumskunde hat neuerdings gespürt, daß florentinisches Trecento und Quattrocento mit den besten Zeiten etruskischer Kunst durch eine unterirdische Achse verbunden sind. Man verwies darauf, daß aus dem Boden etruskischen Tonbrands nachmals die Werkstatt der Robbia aufstand! Wurde gesagt, daß eins der größten Wunder des Gewölbebaus, die florentinische Domkuppel über Santa Reparata, sich ob der Erde auftut, die vordem Wölbungen der bogenbauenden Etrusker trug, so liegt in dieser empfindlichen Wahrnehmung mehr als eine bloße Assoziation. Der Knabe mit der Gans — die schöne Bronze des Leydener Museums — scheint in der Ahnenschaft der Bronzen des Verrocchio und des Donatello aufzutreten, die ganze Leidenschaft der Florentiner für den Erzguß einer überzeitlichen Einheit des toskanischen Charakters anzugehören. Die Vorliebe der etruskischen Bronzegießer für chimärische Tiere scheint aus dem Boden des alten etruskischen Perusia im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wieder hervorgekrochen zu sein: der Palazzo Municipale in Perugia ist mit zwei chimärischen Greifen und einem Löwen geziert, deren furchtbar körper-

liche Straffheit aus der Hand etruskischer Erzbildner gewachsen sein könnte. Die Identität des territorialen Genius (der in diesem Fall auch das vordem etruskische Umbrien umspannt) ist erschreckend. Daß sonst gerade Toskana ein starkes Gefühl für Erzplastik entwickelte, erscheint wie eine Konzentration etruskischer Überlieferungen. Cellinis unmittelbares Verhältnis zur etruskischen Metallbildnerei ist in seinen eigenen Aufzeichnungen bestätigt. Die Parallelität wird in immer neuen Wendungen sichtbar. Die heitere Wandmalerei des Gozzoli im Mediceerpalast zu Florenz, des Pinturichio in der Domsakristei zu Siena vermag wie eine Auferstehung jener freskalen Instinkte anzumuten, aus denen die Etrusker — Künstler und Handwerk — den heidnischen Geist der Dekoration ihrer Nekropole zu Corneto gezogen haben. Die aristokratische Linie des Botticelli, eine Art superber Gotik in der Frührenaissance, ist mächtiger, authentischer in den langgliedrigen und vornehm umgebrochenen Figuren archaischer Terrakotta-Sarkophage der Etrusker vorgebildet. Beinahe, daß jene „Gisants" mit überbietendem Nachdruck bereits den Typus des Cortegiano der Renaissance vorausnehmen. Freilich bleibt der etruskische Geist immer dem kräftigen Sinn der Pioniere von der Generation des Donatello mindestens eben so nahe als dem schon spielenden, spekulativen Archaismus des Botticelli. Bei den Etruskern der guten Zeit hat vom toskanischen Genius vor allem auch die Straffheit gewohnt: das Männliche, das Herbe, widerständig Körperhafte. Die frühe Kunst der Etrusker ist zwar zusammengesetzt und sie entbehrt kaum einen aller möglichen bildnerischen Züge. Aber sie hat in ihre Voraussetzungen vor allem anderen einen sehr genauen, auch harten Begriff vom Wirklichen aufgenommen; sie ist der realisierenden Kräfte voll. Die Übereinstimmung der Beziehungen beschließt sich in der allgemeinen Form des Lebens: wie jene Toskaner handeltreibende Städtebewohner gewesen sind und als solche den Kreuzzügen einen dichten Sinn unterlegen konnten, haben die Etrusker zwischen Osten und Westen nicht ohne Abenteuer, die stärken und Sinn und Leib bei guten Sehnen erhalten, von ihren Städten herab nutzbringende Fahrten unternommen.

* * *

Die Bronzereliefs des Streitwagens von Monteleone und die Relieffragmente der Münchner Glyptothek nehmen nicht nur in der zeitlichen Reihenfolge, sondern auch in der Ordnung der künstlerischen Werte den vordersten Platz ein. Die Kraft und der unbeschreiblich genaue Formsinn, die solche Dinge vermochten, stellen einen gleichsam exotischen Zustand etruskischer Kunst dar. Das will sagen: in diesen ungeheuren Beispielen etruskischer Kunst sei das Genie einer ursprünglichen Wildheit am Werk gewesen — eine unbekümmerte Vollmacht der Instinkte, die

sonst nur der durch nichts gebrochenen, gänzlich unvermittelten Fruchtbarkeit eingeborener Barbaren verliehen ist. In solchem Sinn können von späteren europäischen Dingen höchstens die stärksten Dokumente romanischer Erzbildnerei mit diesen etruskischen Stücken verglichen werden; denn auch die romanischen Bronzereliefs stellen ein Stadium gleichsam exotischer Verfassung vor — nämlich eine Phase unmittelbarster Auswirkung eingeborener Kräfte. So steht eins dem andern maßstäblich gegenüber. (Daß die Frage etruskischer Einwanderung in diesem Zusammenhang von zweiter Ordnung ist, müßte selbstverständlich sein. Eingeborenheit ist vor allem der ursprünglichste Zustand der Kraft, der körperlichen und geistigen Materie; jener von den Göttern kommende Zustand, der auch mehr ist als Familie oder Rasse; der besondere Boden gibt den zuvörderst metaphysisch bedingten Substanzen der menschlichen Kreatur, die ihre endgültige Wohnung gefunden hat, bloß Nahrung, Standpunkt und Gefahr.)

Man hat die Neigung der Etrusker zu chimärischem Getier in den Dienst der Hypothesen gestellt, die dem noch unstäten Volk im Bereich des alten Orients zeitweilige Wohnsitze anweisen wollten. Das Wesentlichste wäre damit nicht getroffen. Nicht nur Assyrer und Babylonier, sondern auch Mexikaner, romanische Bildner, Gotiker haben chimärische Wesen gedacht. Die Chimäre ist überhaupt mythischer Ausdruck einer Ursprünglichkeit, die noch Einbildungskraft barbarischer Impulse beherbergt. Die Phantasie hat sich im Lauf der Zeiten geebnet. Der überschwänglich ausschweifende Begriff vom Tierischen nahm feinere und harmlosere Artikulationen an, gewann Politur. Dies ist der Weg von dem Greifen aus Cortona zu der Chimära des Florentiner Museums, die von Cellini im Jahre 1554 an den linken Beinen, vielleicht auch an Ziegenbart, Horn und Schwanz ergänzt worden ist und bei aller Kraft des Kerns und des Ganzen unter der Subtilität der Gliederung die kreatürliche Wucht verlor. Die stärkere Gewalt ist in der größeren plastischen Dichtigkeit; die größere Dichtigkeit ist in der volleren Brunst des Geistes und der bildenden Hände, die Beispiele von der Art des Hundes und des Schweins hervorbrachte.

Die Sprache der Ursprünglichkeit ist das Feste. Dichtigkeit, Widerstand ist das Zeichen ursprünglicher und also im absolutesten Sinne wesentlicher Kunst. Alle frühen Werke der Etrusker machen diese Art zum körperlichen Bild. Der Leuchter mit dem Kranz hockender Figuren, negerisch in der inbrünstigen Selbstverständlichkeit der Gestaltung, das Gefäß mit dem Rindskopf, das Gefäß mit den Ziegenköpfen: alles ist von undurchstoßbarer Dichtigkeit; satt, doch stramm; fest und doch reich an plastischer Kurvatur; endlich eins über allem — rund. Eine einzige plastische Spannung — das Element aller Plastik und aller Kunst — durchwebt konzentrisch die Gebilde. Dabei geschieht das Wunder, daß alle diese Dinge an

metaphysischer Anzüglichkeit — nein: an objektivem metaphysischem Bezug in dem nämlichen Maß nur zunehmen, in dem die Energie verdichtender plastischer Definition sich härtet. Ja alles, jedes einzelne Beispiel solcher plastischen Gewalt scheint durch einen einzigen Zugriff und Druck der Energie verwirklicht zu sein: prompt, mit einem Mal. Es ist natürlich nicht so — nicht buchstäblich; an jeder Einzelheit ist mühsam gearbeitet. Aber nichts geschah ohne Führung durch einen plastischen Generalimpuls. Jene Bildner standen unter dem günstigen Verhängnis, noch an das Ganze gebunden zu sein. Cellini konnte sich an ihre Details verlieren. Jene Alten selbst vermochten nur dadurch etwas, daß sie überall ins Ganze gebannt blieben.

Die frühen Sarkophage scheinen von diesem Zustand abzuweichen. In der Tat: dies tun sie — aber nur so wie beste Gotik, das ist die frühe, von der Romanik abweicht. Sie löst die Initiative einzelner Bewegungen aus dem Block; doch nur so weit, daß der ideale Zusammenwuchs in einem imaginären Umriß des Ganzen sichtbar bleibt. So haben auch die Tonbildner gehandelt, die jene Sarkophage formten. Gebärden lösen sich aus. Beziehungen komplizieren sich. Möglichkeiten werden ihrer selbst bewußt. Aber Möglichkeiten, Komplikationen, Gebärden bleiben ineinander verhängt. Es geschehen Gesten einer relativen Freiheit. Aber es geschieht nichts Spezielles: man erlaubt sich nicht Pointen, schafft immer doch nur das Vollständige. Da sind nicht nur bürgerliche Paare; die Dinge selbst und ihre plastischen Gestalten sind beieinander. Nichts zerfällt; auch die leise Emanzipation einer etruskischen Gotik, die erhobene Hand einer Frau, die wunderbare Bildung eines Fußes bleibt der Vasallität aller Möglichkeiten gegenüber dem Ganzen eingehaftet. Dem Nachdruck des Einzelnen zuliebe, zugunsten der Mannigfaltigkeit und Freiheit des Gestus, zuliebe der Schlankheit eines Beins und Arms wird niemals dem Ganzen auch nur ein Teil seiner Spannung entzogen. Die Teile vibrieren im Entzücken ihres Selbstbewußtseins; aber zuletzt ist es nur die Vibration des Ganzen, die gewinnt — und wunderbar: sie gewinnt, ohne daß die maßgebende Straffheit verlöre.

Die Gotik der archaischen Sarkophage ist ohne alles Flamboyant. Sie geht bis zum Sublimen; aber zum Manierierten geht sie nicht. Ursache des glücklichen Verhältnisses ist ein unbeirrbares Bewußtsein von der Wirklichkeit. Die Zöpfe der Frau, der Thorax des Mannes, Füße und Hände der beiden, die Reflexe innerer Lebendigkeit, ja der Nerven auf zwei Gesichtern, die wunderbar zwischen dem Bedeutenden und dem Ironischen festgeworden sind, wurden von erfahrenen Künstlern mit der Elektrizität des Wirklichen geladen.

Das Gefühl für die Wirklichkeit hat sich zu einem fast spezifischen Vorzug der Etrusker entwickelt. Diese antiken Toskaner haben unter den alten Völkern ein

ungemeines und frühes Beispiel des Bildnisses gegeben. Ihr Gefühl für das Porträt, das späterhin zur etruskischen Erbschaft der Römer gehören sollte und auch dem griechischen Porträt vorauslief, hat den ganzen Bezirk des Bildnisses ausgemessen. Sie schufen das ruhende Ebenbild der Form. Sie schufen das Ebenbild des Ausdrucks und des Métiers im Kopf des Arringatore. In ihre Bildnisse glitt die Psychologie und das Sentiment; der schöne Berliner Kopf gibt ein erlesenes Beispiel. In den Gesichtern der Grabfiguren aus später Zeit lagert sich der Widerschein einer schon verbrauchten Welt. Man findet Köpfe von dekadenter Melancholie. Schließlich wird noch einmal das schlechthin Reale menschlicher Gesichter aufgestellt: am unheimlichsten bei einem Paar aus römischer Zeit, das, Antlitz brüsk gegen Antlitz, revoltierend intim in sich selbst hineingelagert ist.

Das Gefühl der Etrusker für die Wirklichkeit hat ihnen künstlerische Bedeutsamkeit auch in Zeiten erhalten, die den Niedergang des geistigen und sinnlichen Vermögens nicht verhehlen. Beinahe überall bleibt eine Empfindung für das Tatsächliche auch auf dem Grund einer degenerierenden Hervorbringung. Damit war nicht verhindert, daß die Form, selbst bei scheinbarer Zunahme differenzierender Neigungen, in demselben Verhältnis roher wurde, als die Realität selbst begann und fortfuhr, übler zu werden. Sieht man aber näher zu, so wird doch klar, daß die Spannung zwischen den Bildnern später Aschenkisten und einer späten Wirklichkeit nicht sehr viel geringer war als die Gegenseitigkeit zwischen einer frühen Realität und den Meistern archaischer Sarkophage.

Die eigentliche Krise kam, als die Kunst in die Fabrikation entglitt. Dies geschah. An den Aschenkisten der späten Zeit war oft nur der bildnismäßige Kopf einer anspruchsvolleren Bildnerhand überlassen. Körper und Kiste scheinen in Tausenden von Fällen Ware aus schematischem Gewerbsbetrieb gewesen zu sein. Stilistische Unstimmigkeiten zwischen Deckel und Kiste mögen in vielen Fällen auch daher rühren, daß beide Stücke von Anfang an außerhalb jedes Zusammenhangs standen; die Verbindung wurde Zufall. Zustand, der einer fortschreitenden Vulgarisation städtischer Verhältnisse entsprach und unserer Situation ähnlich gewesen sein mag, in der die bildnerische Kunst zum Manufakturbetrieb großstädtischer Friedhofsteinmetzen proletarisiert wurde. Nun war man fern von jener exklusiven Zeit der Ahnen, deren tönerne Bildnisse über den Sarkophagen silberne Schalen oder Granatäpfel aus nobler Materie gehalten hatten und mit sorgsam inkrustierten Augen im Dunkel ihrer Nekropolen gepaart und einzeln bei Mahl und Opfer lagen.

Dennoch ist es, als sei selbst in der Zeit des Niedergangs und in der Leistung untergeordneter Töpfer oder Steinhauer, die aus Korruption, Handwerksmanier und Dilettantismus gemischt war, ein Teil jener starken Tradition lebendig geblieben,

die vordem in Meisterhänden dichte Werke angelegt hatte. Auch in den späten Dingen, wenigstens den gelungenen, waltet ein dumpfer Sinn für Bestimmtheit und Totalität, der besser ist, als die Vollkommenheit artistischer Kniffe ums Detail herum je gewesen wäre. Zwar ist der Barbarismus später Urnen und Sarkophage nicht das Nämliche wie der wunderbare barbarische Antrieb in den frühen Bronzen; der späte Barbarismus ist Symptom eines Verfalls. Daß aber irgendwo unter der Erde die ersten und die letzten Impulse einander berühren, ist dennoch wahrscheinlich.

Noch die späten Dinge besitzen darum eine eigentümliche Anziehungskraft. Die domestizierte Barbarei in einem späten Naturalismus, einem Naturalismus des fin de siècle, berührt die gegenwärtige Empfindung mit unheimlicher Anzüglichkeit. Selbstverständlich, daß die plastischen Härten bronzener Krieger oder etwa jenes mit prachtvoll ausgreifenden Armen den Krieg nehmenden Mars von Todi, auch die bronzenen Knaben oder gar die archaischen Dinge unvergleichlich viel schöner sind. Aber uns Heutigen ziemt es kaum, unvermittelt bloß zu den bedeutenden Dingen vorzutasten. Die etruskische Kunst ist auch nur im guten Durchschnitt nirgends ein Nichts. Wir dürfen nicht verschmähen, die sicherlich merkwürdigen Dinge einer schon demoralisierten Zeit noch als etwas Beträchtliches hinzunehmen: Dinge, die den letzten Übergängen nahe sind; Dinge voll von penetrantem Lendemain, die auf ihre Weise auch das Metaphysische anrühren. Wir sind so reich an wilden Impulsen nicht, auch nicht so reich an vornehmen Voraussetzungen, daß wir uns erlauben dürften, nur die höchsten Dinge etruskischer Kunst herauszufordern.

* * *

ANMERKUNG

Die Abbildungen stehn nicht in strenger zeitlicher Reihenfolge. Für die Ordnung waren auch Gesichtspunkte sachlicher Gruppierung, für die Gegenüberstellungen im besonderen Imponderabilien des künstlerischen Charakters wichtig.

Unter den Werken über etruskische Kunst, die sehr zahlreich sind, in den meisten Fällen aber die unmittelbare Einschätzung durch den Instinkt für das absolute künstlerische Gewicht vermissen lassen, ist das Buch Fritz Weeges über „etruskische Malerei" — 1921 in Halle — an vorderster Stelle wesentlich. Es enthält auch eine sorgfältige Bibliographie zur Archäologie der etruskischen Kunst. Von allgemeinen Werken zur Einführung in die etruskische Kunst ist etwa das umfängliche Werk von Jules Martha, des Titels „l'Art étrusque" (Paris 1889), Theodor Seemanns Kompendium über „die Kunst der Etrusker" (Dresden 1890) und Möller van den Brucks Band über „die italienische Schönheit" (München 1913) zu erinnern.

Mit großem Bilderapparat (Umrissen und Autotypien) unterrichtet das von Heinrich Brunn begonnene, später (im Auftrag des deutschen archäologischen Instituts zu Rom) von Gustav Körte herausgegebene Werk „i rilievi delle urne etrusche". (Das Werk erschien in drei Bänden von 1870 bis 1916 in Rom und Berlin.) Etruskische Architektur wurde Gegenstand eines Buches von Josef Durm über „die Baukunst der Etrusker und Römer" (Stuttgart 1905). Eine Reihe wissenschaftlicher (zum Teil auch illustrierter) Kataloge ist für die Kenntnis des Bestandes von Belang. Dahin gehören etwa: Wolfgang Helbigs zweibändiger „Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom" (Leipzig 1912); der zweibändige Katalog des „Museo Archeologico di Firenze" von Luigi Adriano Milani (Florenz 1912); der Katalog des „Museo di Villa Giulia" von Alessandro della Seta (Rom 1918). Von den letzten Ausgrabungen in Veji spricht G. R. Giglioli in der „Rassegna d'arte antica e moderna" (Rom 1920); die wichtige Veröffentlichung erschien 1921 deutsch in der Leipziger „Zeitschrift für bildende Kunst"; aus ihr sind die Abbildungen des Apoll von Veji entnommen.

Der vorliegende Band beansprucht nicht, die Altertumskunde zu bereichern. Er wendet sich an Interessen, die lebendiger Wesentlichkeit der Kunst auf den nächsten Wegen zustreben — zumal an Künstler.

Die etruskische Herkunft — Herkunft im engsten Sinne — ist nicht in allen Fällen mit entschiedenem Ton zu behaupten. Furtwängler hat (im Text zu den Tafeln der Bruckmannschen „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur") den Bronzewagen von

Monteleone, der im hochgelegenen Norden des Sabinerlands gefunden worden ist, als eine auf dem Boden Italiens hervorgebrachte Leistung höchster altgriechischer Kunst des Metalltreibens angesprochen. Der arezzanischen Chimära ist der etruskische Urheber zeitweilig mit der größten Entschiedenheit bestritten worden (so vor einem Menschenalter von Baumeister in seinen „Denkmälern des klassischen Altertums"). Die durch jene späte Zutat der Putten verunzierte Wölfin in Rom wird von den einen energisch für die etruskische Bronzebildnerei eingefordert, von anderen den Etruskern genommen (und galt gar schon als romanische Arbeit). Der vorliegende Atlas meint, einem gewissen Mißtrauen wider die etruskische Bildnerei im Wege sein und jene umstrittenen Beispiele im Zusammenhang etruskischer Kunst erkennen zu müssen. In den Urnenreliefs, die wie eine Ascendenz der Reliefs des Giovanni Pisano anmuten, ist das Etruskische unbezweifelt; aber man darf den Radius dieser Welt weiter führen, als eine Besorgnis gestatten will, die fürchtet, zumal den Griechen etwas wegzunehmen.

* * *

VERZEICHNIS DER TAFELN

Titelbild: Archaischer Sarkophag aus Cervetri (Teil). *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*

1. Fragment eines Bronzereliefs aus Perugia (Teil). *München, Glyptothek. Aufnahme Bruckmann.*
2. Fragment eines Bronzereliefs aus Perugia. *München, Glyptothek. Aufnahme Bruckmann.*
3. Gorgone mit Löwen. Bronzerelief aus Perugia. *München, Glyptothek.*
4. Bronzewagen von Monteleone (Seite). *New York, Metropolitan Museum. Aufnahme Bruckmann.*
5. Bronzewagen von Monteleone (Seite). *New York, Metropolitan Museum. Aufnahme Bruckmann.*
6. Gesichtsurne. Terracotta. *Chiusi, Museum. Aufnahme Moscioni.*
7. Büste einer Frau. Bronze aus Vulci. *London, Britisches Museum. Nach Martha.*
8. Archaisches Tongefäß. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Brogi.*
9. Archaisches Tongefäß aus Cervetri. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
10. Bronzeleuchter mit Gorgonenhaupt und Figurenkranz. *Cortona, Museum. Aufnahme Alinari.*
11. Flachrelief auf der Rückseite eines Bronzespiegels (Eos und Kephalos). *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
12. Archaische Grabstele mit einer Kriegerfigur. Kalkstein. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
13. Archaischer Sarkophag aus Cervetri. Terracotta. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*
14. Archaischer Sarkophag aus Cervetri. Terracotta. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*
15. Bildnisköpfe von einem Sarkophag aus Cervetri. Terracotta. VI. Jahrhundert. *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme Anderson.*
16. Archaischer Sarkophag aus Cervetri (Vorderansicht). Terracotta. *London, Britisches Museum. Nach A. S. Murray: Terracotta Sarcophagi greek and etruscan in the British Museum (London 1908).*
17. Archaischer Sarkophag aus Cervetri (Rückansicht). Terracotta. *London, Britisches Museum. Nach Murray.*
18. Archaische Statuette einer Frau. Bronze. *Paris, Louvre. Aufnahme Brogi.*
19. Archaische Statuette eines Mannes. Bronze. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*
20. Archaische Statuette eines Kriegers. Bronze. *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme Alinari.*
21. Archaische Statuette eines Kriegers. Bronze. *Leyden, Museum van Oudheeden.*
22. Minerva. Bronzestatuette. *Modena, Museum. Aufnahme Bruckmann.*
23. Mars von Todi. Bronzestatue. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Bruckmann.*
24. Apollo von Veji (große Giebelfigur). Terracotta. Um 500. *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme E. A. Seemann.*

25. Apollo von Veji (Teil des vorigen). Terracotta. Um 500. *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme E. A. Seemann.*
26. Greif von Cortona. Bronzestatuette. *Leyden, Museum van Oudheeden.*
27. Löwe aus Vulci (Grabskulptur). Nenfro. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
28. Schwein. Bronzestatuette. *Leyden, Museum van Oudheeden.*
29. Hund. Bronzestatuette. *Leyden. Museum van Oudheeden.*
30. Wölfin. Bronzestatue. *Rom, Conservatorenpalast. Aufnahme Bruckmann.*
31. Chimära aus Arezzo. Bronzestatue. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Brogi.*
32. Archaischer Kopf. Nenfro. *Berlin, Altes Museum.*
33. Torso einer archaischen Statue aus Vulci. Nenfro. *Berlin, Altes Museum.*
34. Reiter mit zwei Pferden (von einem Giebel). Terracotta. *Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg. Aufnahme Bruckmann.*
35. Feldarbeiter mit Rindern und Pflug. Archaische Kleinbronze. *Rom, Thermenmuseum. Aufnahme Alinari.*
36. Medusa aus Falerii. Akroterion von einem Tempel (?). Terracotta. *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme Anderson.*
37. Kriegerkopf ats Orvieto. Nenfro. VI. Jahrhundert. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Alinari.*
38. Kalksteinrelief von einem Grabcippus aus Cervetri. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*
39. Kalksteinrelief von einem Grabcippus. V. Jahrhundert. *Rom, Museo Barracco. (A) Aufnahme Alinari.*
40. Kalksteinrelief von einem Grabcippus. V. Jahrhundert. *Rom, Museo Barracco. (B) Aufnahme Alinari.*
41. Kalksteinrelief von einem Grabcippus. V. Jahrhundert. *Rom, Museo Barracco. (C) Aufnahme Alinari.*
42. Statuette eines Kriegers. Bronze. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Alinari.*
43. Votivstatuette eines Knaben. Bronze. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
44. Votivstatuette eines Knaben. Bronze. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
45. Knabe mit einer Gans. Bronzestatuette. *Leyden, Museum van Oudheeden.*
46. Statue eines Redners (der sogenannte „Arringatore“). Bronze. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Alinari.*
47. Kopf von der Statue eines Redners (des sogenannten „Arringatore“). *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Alinari.*
48. Spätetruskisches Opfergerät (?). Terracotta. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*
49. Aschenkiste in einer Grabkammer bei Perugia. Travertin. *Aufnahme Alinari.*
50. Silen und Mänade aus Conca. Stirnziegel, Terracotta. *Rom, Museo Villa Papa Giulio.*
51. Deckel eines Sarkophags aus Vulci. Alabaster. *Früher auf Schloß Musignano.*
52. Grabgruppe mit dem Bildnis des Toten und der Parze (?) Kalkstein. V. Jahrhundert. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Brogi.*
53. Minerva und Herkules. Doppelstatuette. Bemalte Terracotta. *Paris, Louvre. Aufnahme Alinari.*

54. Sarkophag aus Tarquinii. Peperin. *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
55. Deckel eines Sarkophags (Teil des vorigen). *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
56. Sarkophag mit dem sterbenden Adonis. Bemalte Terracotta. (Etruskisch aus hellenistischer Zeit.) *Rom, Vatican (Museo Etrusco Gregoriano). Aufnahme Alinari.*
57. Aschenkiste im Volumniergrab bei Perugia. Travertin. *Aufnahme Alinari.*
58. Aschenkiste (mit Blumenornament). Tuffstein. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
59. Aschenkiste mit einer Reliefdarstellung der Reise in die Unterwelt. Alabaster. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
60. Deckel einer Aschenkiste. Alabaster. *Florenz, Archäologisches Museum. Aufnahme Brogi.*
61. Aschenkiste mit dem Relief einer Quadriga. Alabaster. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
62. Relief mit einer Darstellung der Reise in die Unterwelt (von einer Aschenkiste). Alabaster. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
63. Relief von einem Steinsarkophag (zu Tafel 66). *Rom, Museo Papa Giulio. Aufnahme Brogi.*
64. Aschenkiste (Teil). Alabaster. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
65. Deckel einer Aschenkiste mit Porträtfiguren eines Paares. Terracotta. *Volterra, Museo Guarnacci. Aufnahme Alinari.*
66. Deckel eines Steinsarkophags (zu Tafel 63). *Rom, Museo Villa Papa Giulio. Aufnahme Brogi.*

* * *

DRUCK: A. WOHLFELD / MAGDEBURG

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NB
110
H38
1922
c.1
ROBA